

LUCA FORMIANI (Bamberg)

Die Adaption des *Orlando Furioso* für das italienische Fernsehen von Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi

Erst Ende der 60er Jahre kamen der Regisseur und Theaterschauspieler Luca Ronconi und der Dramatiker, Poet und Intellektuelle Edoardo Sanguineti auf die Idee, Ariosts *Orlando Furioso* (auf Deutsch *Der rasende Roland*) für das Theater zu adaptieren. Über dieses Projekt verriet der Regisseur Luca Ronconi der Mailänder Zeitung *Il Corriere della sera*¹ einige Tage vor der Premiere:

L'Orlando sarà rappresentato per intero attraverso una somma di azioni simultanee che avverranno in luoghi lontani tra loro: il pubblico diviso in gruppi, seguirà tra i „filoni“ che noi proponiamo quello che preferirà, quello grottesco o quello erotico, quello epico o quello fantastico. I percorsi degli spettatori saranno determinati da una scenografia molto articolata, affidata non a un solo scenografo, ma agli artisti che riteniamo più adatti ad esprimere ciascuno dei temi rappresentati².

An dieser Aussage kann man bereits die neoavantgardistischen Charakteristika des Theaters erkennen, die von Edoardo Sanguineti schon im Rahmen des Gruppo 63 formuliert wurden³: das Theater als neue Form, in der das Publikum mit dem Schauspieler interagieren kann und gleichzeitig Regeln wiederfindet, die es nicht als Theaterregeln erkennt, sondern als Teil seines eigenen Lebens. Das echte Theater ist nämlich jenes, welches eine Überwindung des elitären wie des populären Theaters ermöglicht⁴.

Der Verfasser des Artikels im *Corriere*, Giuliano Zingone, sah schon voraus, dass die Aufführung des *Orlando Furioso* (= OF) der Auslöser für eine Reihe von Polemiken sowohl seitens der Literaten als auch der Theaterkritiker werden würde.

1 Edoardo Sanguineti und Luca Ronconi, *Orlando Furioso*, Rom 1970, S. 149ff.

2 Claudio Longhi, *Orlando Furioso di Ariosto – Sanguineti per Luca Ronconi*, Florenz 2006, S. 7f.

3 Edoardo Sanguineti, *Fuori l'autore*, in: *L'Espresso*, 30.11.1980, jetzt in Edoardo Sanguineti, *Ghirigori*, Genua 1988, S. 188-189.

4 *Conversazioni con Luca Ronconi* (Rom, 10. März 1996) in: Edoardo Sanguineti, *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco*, Roma 2006, S. 304.

Am 4. Juli 1969 fand die erste Aufführung bzw. „Aufführung der Theaterfassung“ des *Roland* von Sanguineti –Ronconi in der entweihten Kirche San Nicolò in Spoleto (Umbrien) im Rahmen des Festival dei due mondi statt, und sofort erschienen die ersten Kritiken. Die Kritiker spalteten sich: auf einer Seite die sogenannten „Puristen“, d.h. die Konservativen, und auf der anderen Seite die Avantgardisten. Auf jeden Fall war die Premiere beim Publikum ein Erfolg, und es wurde sogar geschrieben:

Ariosto batte Brecht. In questi giorni per andare a vedere lo spettacolo si fa la fila come la partita derby Milan-Inter⁵

oder

Lo spettatore-uomo si trova (...) catapultato in uno spettacolo che non appartiene più alla fantasia di colui che l'ha scritta [Ariosto n.d.V.], ma diventa il mondo fantastico-reale dello stesso spettatore-uomo. Lo spettatore è al centro dell'azione teatrale, la vive in prima persona e lui si riflette e si confronta con essa⁶.

Das Theaterspektakel, das aus einem Karussell von Handlungen und Parallel-Erzählungen bestand, versuchte die Trennwand zwischen Publikum und Darstellern niederzureißen, damit sich der ganze Theaterraum in ein unbestimmtes Kontinuum von Akteuren und Zuschauern auflöse.

In der Tat war die Aufführung des *Orlando* auf dem Theater mehr als ein Renaissancefest, als ein „teatro dei pupi“ (ein bekanntes Marionettentheater aus Sizilien) anzusehen.

Das Stück wurde mit ungefähr 40 Schauspielern, u.a. dem Forliveser Massimo Foschi in der Rolle des Orlando, auf einer breiten viereckigen Fläche im Freien inszeniert. Die simultanen Handlungen entwickelten sich unter einem wandernden Publikum nach einem von Schechner⁷ theoretisierten Prinzip: die Zuschauer, die im direkten Kontakt mit den Schauspielern standen, konnten den verschiedenen Szenen aus dem Epos auf zwei beweglichen Bühnen folgen, wobei sie selbst diese Bühnen verschieben konnten⁸. Auf diese Weise verlor der Zuschauer seine traditionelle passive Rolle. Die Schauspieler bewegten sich wie „Saltinbanchi“ ständig auf Theaterkarren aus Holz über die ganze Fläche, auf der sich die Figuren des Bühnenbildners Uberto

5 Giovanni Mosca, *Ariosto batte Brecht* in: Corriere d'informazione, 7.7.1969.

6 Vgl. Longhi (wie Anm.2), S. 10ff.

7 Schechner ist Theaterregisseur, Produzent und zur Zeit Professor an der New Yorker Universität für Performance Studies.

8 Vgl. Richard Schechner und Willa Appel (Hrsg.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, New York 1990 (vor allem 1. und 2. Kapitel).

Baracca wie der Hippogryph (ein fliegendes Pferd mit Krallen, sehr wahrscheinlich von Ariost selbst erfunden), der Schwertwal (in Ariosts Dichtung mehr ein Ungeheuer) oder das Pferd des Orlando befanden. So konnte man den Theaterraum ständig verändern. Da es nicht möglich war, das gesamte Spektakel auf einmal zu sehen, wählte jeder Zuschauer die Episoden aus, die ihn am meisten interessierten. In dieser Hinsicht ist der Zuschauer mit einem imaginären Leser zu vergleichen, der ein Buch durchblättert und beim Lesen, hier bei der Theatervorstellung, seinen eigenen Vorlieben folgt.

Von Spoleto aus gelangte das Theaterspektakel von Ronconi und Sanguineti auf alle Hauptplätze Italiens, zuerst auf die Piazzetta Municipale in Ferrara, der Stadt, in der Ariost (1474-1533) während der Renaissance im Dienst der Familie Este stand. Hier hat er auch seinen *Orlando Furioso* geschrieben. Danach kam die Theaterfassung des *Orlando* in die wichtigsten Städte Italiens: Bologna, Mailand, Rom etc.

Nach 1969 wird die Bühnenfassung auch im übrigen Europa aufgeführt und zwar in Berlin, Paris (Les Halles), Madrid (Palacio de los deportes), Brüssel, Edinburgh, Belgrad und auch in der Börse von Berlage, dem alten Börsenpalast in Amsterdam, der jetzt Konzert- und Ausstellungsgebäude ist. Im November 1970 wurde der *Orlando* in New York gezeigt, aber hier hatte die Produktion wegen eines zu unvorsichtigen Impresarios große Organisationsprobleme und konnte sich nicht durchsetzen. Auf jeden Fall bedeutete diese schlechte Erfahrung auch das Ende der Auslandsgastspiele, obwohl Japan und die damalige UdSSR bereits ihr Interesse bekundet hatten.

Von der Theaterproduktion ist leider nur sehr wenig übrig geblieben: einige Fotos, unvollständige Textbücher aus dem Besitz der beteiligten Schauspieler, eine unvollständige und nicht korrekte Kopie des Textbuches bei der S.I.A.E. (Società italiana degli autori ed editori), welche mit der Verwertungsgesellschaft Wort in Deutschland vergleichbar ist. In New York zeichnete ein privater amerikanischer Fernsehsender einen Ausschnitt von wenigen Minuten auf, allerdings wurde der Originalton durch eine ziemlich laute musikalische Begleitung (*Carmina Burana!*) ersetzt. Das alles ist ziemlich irritierend. Vielleicht wollte das amerikanische Fernsehen damit ein bedeutendes Zeugnis der italienischen Renaissance in den USA verbreiten. Außerdem ist ein Fragment der Radioaufnahme eines ausländischen Senders erhältlich, und zwar ein Bericht über Astolfos Flug zum Mond, zudem noch ein paar Skizzen des Bühnenbildes und einige Theaterprogramme, die noch

in Bibliotheken vorhanden sind. Alles in allem ist das audiovisuelle Material über diese Inszenierung sehr dürftig, karg und sehr schwer zu finden⁹.

1. Das Textbuch des *Rasenden Roland* von Sanguineti

Erst 1996 wurde der vollständige Text der *Orlando Furioso*-Adaptation von E. Sanguineti und Claudio Longhi (Dozent für Theaterwissenschaft an der Universität IAUV in Venedig und auch in Bologna) veröffentlicht. Vor diesem rekonstruierten Textbuch waren nur einige Teile 1969 in der Fachzeitschrift *Sipario* und ein paar Jahre später (1974) bei dem römischen Universitätsverlag Bulzoni veröffentlicht worden. Leider waren die zwei an verschiedenen Stellen herausgegebenen Teile unter verschiedenen philologischen Aspekten nicht kohärent.

Eine vollständige Rekonstruktion des Textbuches von Sanguineti war sehr schwierig, vor allem weil der Autor selbst seine originale Kopie des „Travestimento“ (ein von Sanguineti häufig gebrauchter Begriff für eine sprachliche Umwandlung des Epos von Ariost) verloren hatte, wie er einmal in einem Interview zugab¹⁰. Das Handexemplar des Regisseurs Luca Ronconi wurde dagegen vernichtet. Weitere Kürzungen und Bearbeitungen der Originalfassung von Sanguineti wurden in der Phase der „mise en scène“ vorgenommen, und noch einmal während des Aufbaus des Spektakels in simultanen Szenen. Dabei wurde das Originalbuch verändert. Der Regisseur schnitt die Stellen aus seinem Exemplar aus, die ihn interessierten, und klebte sie auf lange Papierstreifen, um ein „neues“ Textbuch zu erstellen. Weitere Teile, die er für unwichtig und nicht interessant hielt, gingen für immer verloren. Außerdem wurden von Ronconi zu Anfang einige von Sanguineti vorgesehene Teile weggelassen, wie der Eintritt von „Cantastorie“, eine Art von Bänkelsängern in der deutschen Tradition des 17. Jahrhunderts, die in der 3. Person über die Helden Ariosts erzählten (1. Gesang der Dichtung), sowie auch die Projektionen von Dias auf einer Leinwand als parodistischer

⁹ Vgl Longhi (wie Anm. 2), S. 13ff.

¹⁰ Claudio Longhi (Hrsg.), *Orlando Furioso – Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti* (Istituto dei beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia – Romagna, Nr. 32), Bologna 2006, S.14ff. (hier findet sich auch ein von Claudio Longhi integral und ziemlich genau rekonstruiertes Textbuch des *Orlando* von Edoardo Sanguineti).

Verweis auf die illustrierten Tafeln, die die „Cantastorie“ zur Darstellung des Geschehens benutzten¹¹.

Kurz vor Beginn der Proben ließ Luca Ronconi das Textbuch in einem Copyshop vervielfältigen, damit jeder Schauspieler ein Exemplar hatte. Während der Proben wurde der verteilte Text weiter verändert: einige Stellen wurden ganz weggelassen, manche Formulierungen geändert oder sogar von den Schauspielern selbst korrigiert.

Außerdem hatten die Schauspieler Schwierigkeiten, mit einem so umfangreichen Text von mehr als 180 Seiten zu arbeiten, so nahmen die meisten nur die Rolle, die sie spielten, heraus und warfen den Rest weg. Nach Claudio Longhi Recherchen¹² hat kein Schauspieler das vollständige Textbuch aufbewahrt. Das Exemplar, das bei der SIAE abgegeben wurde, war auch nicht vollständig, weil das Projekt *Roland/Orlando* noch nicht seine endgültige Form gefunden hatte. Erst in den 90er Jahren hat man versucht, den Originaltext mit Hilfe der erhaltenen Bücher der Schauspieler Massimo Foschi (*Orlando*) und Luigi Diberti (*Ruggiero*) zu rekonstruieren, beide spielten diese Rollen sowohl bei der Theateraufführung als auch in der Fernsehadaptation. Außerdem wurde noch das Buch von Giuseppe Manzari, Regieassistent und auch Schauspieler für kleine Nebenrollen als Dieb, Soldat, Eremit oder Sarazene, für die Rekonstruktion verwendet.

Die Sprache, die Sanguineti in seinem *Orlando* benutzt, ist die eines linguistischen „Travestimento“, sie steht für eine möglichst freie Annäherung an den originalen Ariost-Text. Sanguineti verfährt nicht wie ein Übersetzer, sondern er bearbeitet das Original nach gewissen Regeln, wie ein deutscher Dramaturg. Darüber hinaus stellt er sich als Vermittler zwischen den Autor und den Text, zwischen Ariost und seinen *Orlando Furioso*, und gleichzeitig als Regisseur, der einen Text für die szenische Umsetzung adaptieren will.

Sanguineti geht davon aus, dass der Originaltext von Ariost Sprachelemente enthält, die sich auf die italienischen Cantari des 14. Jahrhunderts beziehen, eine Form der erzählenden Dichtung in Stanzen (*Ottava rima*) wie im Epos Ariosts, das sich durch einen hohen Grad von Oralität auszeichnete. Diese mittelalterliche literarische Form nimmt Sanguineti zum Anlass, seine Version in verschiedene textliche Ebenen zu gliedern, die aufgebaut sind wie bei der Montage eines Films.

11 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 73.

12 Longhi (wie Anm. 10), S. 16-24.

Außerdem versucht er zusammen mit dem Regisseur Ronconi eine freie Rekonstruktion des literarischen Textes zu schaffen; an einem Beispiel seien die wichtigsten theatralischen „Travestimenti“ (Umsetzungen vom Epos Ariosts zur Bühnensfassung) demonstriert¹³:

Ariostos <i>Orlando Furioso</i>	Travestimento Teatrale – „Theatralisches Travestimento“
<p>Tenea Ruggier la lancia non in resta ma sopra mano, e <u>percotea</u> l'orca. Altro non so che s'<u>assimigli</u> a questa, ch'una gran massa che s'aggiri e torca; né forma ha d'animal, se non la testa, c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca. <u>Ruggier in fronte la ferìa</u> tra gli occhi; ma par che un ferro o un duro sasso tocchi.</p>	<p>RUGGIERO Ora tengo (1) la lancia non in resta ma sopra mano, e già <u>percuoto</u> (3) l'orca. Altro io non so che s'<u>assomigli</u> (3) a questa c'ha una gran massa che s'aggiri e torca; né forma ha d'animal, se non la testa, c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca. <u>Voglio ferirla in fronte, li</u> (2) tra gli occhi: ma par che un ferro o un duro sasso io tocchi.</p>

Zusammenfassend lassen sich die wichtigsten Textänderungen Sanguinetis in drei Kategorien einordnen:

1. Er verwendet die 1. Person statt der 3. bei Ariost.
2. Alle Dialoge sind in direkter Rede.
3. Die Sprache Ariosts wird aktualisiert, modernisiert und vereinfacht. z.B.: *percuoteva* (*percuotere* „schlagen“) statt Altitalienisch *percotea* oder *assomigli* (*assomigliare* „ähnlich sein“) statt Altitalienisch *assimigli*.

Obwohl Sanguinetis Art der Adaption auf den ersten Blick ziemlich konservativ erscheint, ist seine Absicht nicht die eines einfachen oder neutralen Kopisten, sondern er versucht die sprachliche Form von Ariosts Dichtung genau und in jedem einzelnen Detail, hinsichtlich Graphie, Wortschatz oder Syntax, neu zu „transvestieren“. Das ergibt einen klareren und verständliche-

13 Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, X, 101, zit. nach der Ausgabe von Lanfranco Caretti, Bd 1, Torino 1992, S. 230; bzw. Sanguineti (wie Anm. 10), S. 142. Die dt. Übersetzung lautet: „Der Ritter (Ruggiero) hält, den Kraken zu erreichen, / Die Lanze frei gefaßt, nicht eingelegt. / Sonst weiß ich nichts dem Untier zu vergleichen, / Als eine Masse, die sich wälzt und regt; / Der Kopf allein gibt ihm ein tierisch Zeichen, / An dem es Aug und Zahn des Ebers trägt. / Der Ritter ríft es in der Stirne Mitte, / Doch scheint's, daß er mit Fels und Eisen stritte.“ Dt. Übersetzung von Johann Diederich Gries (Jena 1827-28): *Der rasende Roland* von Lodovico Ariosto, 1. Teil, Leipzig – Wien 1827 (Mayers Volksbücher).

ren Text sowohl für das Publikum als auch für die Schauspieler. Manchmal ist es Sanguineti sogar gelungen Sprachformen im Stil des 16. Jahrhunderts zu erfinden, so dass seine Neufassung dem Stil Ariosts näher kommt als der modernen italienischen Sprache:

Ariostos <i>Orlando Furioso</i>	Sanguinetis Bearbeitung
a. Modernisierung der Sprache	
trombe (Gesang XIX,49,5)	pompe (Sanguineti S.120)
b. Modernisierung der Graphie des 16.Jahrhunderts	
refugio (XVII, 7,7) argomenti (XXIX, 4,7) maraviglia (XLIII, 109,1) berai (XLII, 103,5)	rifugio (S.106) argomenti (S.218) meraviglia (S.269) berrai (S.281)
c. Archaische oder ungebräuchliche Sprachformen, die bei Sanguineti dem modernen Italienisch nähere Formen Ariosts ersetzen	
oltre l'Irlanda (IX, 12,1)	oltra l'Irlanda (S.9)

1.1 Morphologische Aspekte der Dramatisierung von Sanguineti

Vor Kurzem hat Sanguineti in einem Interview erklärt:

Ci sono livelli diversi nella categoria del „travestimento“ [...] Per la mia esperienza posso cominciare dall'Ariosto. L'*Orlando Furioso* è molto manipolato, non solo perché è montato e rismontato, ma anche perché c'è un falso Ariosto fabbricato non solo, quando dalla terza persona si passa alla prima, ma anche quando faccio tornare le rime là dove non tornano più, oppure abbandono l'ottava pur mantenendo l'endecasillabo¹⁴.

Solche morphologischen Aspekte, die aus der Theaterfassung stammen, wurden auch unverändert für die Fernsehadaptation beibehalten. Hier die interessantesten Beispiele:

14 Edoardo Sanguineti, Notizia, in *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, hg. von Niva Lorenzini, Roma, 2005, S.86, erstmals erschienen im Verlag Costa & Nolan, Genova 1989.

a. Erzählungen einzelner Handlungen, die sich an das Publikum richten:

Ferraù hat sich auf der Suche nach Angelica im Wald verlaufen und erzählt dem Publikum, was ihm passiert ist:

FERRAÙ: Ecco, pel bosco, ohimè, molto m'avvolsi, / e mi ritrovo al fine onde mi tolsi. / Pur mi ritrovo ancor su la riviera, / là dove l'elmo mi cascò ne l'onde: / mio cuor mia donna ritrovar non spera: / cerchiamo l'elmo che'l fiume nasconde, / e in quella parte onde caduto m'era / discendiamo ne l'estreme umide sponde. (Sanguineti S. 85)¹⁵

b. Redeerzählungen, die sich an handelnde Figuren richten:

Isabella gibt Rodomonte die Anweisung sie zu töten:

ISABELLA: – O Rodomonte, é tempo: la caldaia / dal fuoco io tolgo, e delle legne rosse. / Io voglio a far il saggio esser la prima / del felice liquor di virtù pieno. / Di questo bagnerommi da la cima / del capo giù pel collo e per lo seno: / tu poi tua forza in me pruova e tua spada, / se questo abbia vigor, se quella rada. (Sanguineti S. 262).

c. Erzählungen von Handlungen anderer, die sich an das Publikum richten:

Eine exaltierte und wütende Olimpia erzählt dem Publikum, wie Roland sich ihretwegen an den Friesländern rächte:

OLIMPIA: Io vedo Orlando, che là ove più spesso / il suo nimico, pronto abbassa l'asta / et uno in quella poscia un altro ha messo, / e un altro, e un altro, che sembran i pasta: / sei ne ha infilzati, il settimo è furore, / ma si è ferito che da colpo muore. (Sanguineti S. 107).

d. Erzählungen, die sich an andere Figuren richten:

Der gemeine Bireno will sich von seiner Geliebten Olimpia trennen, weil er sich in ein junges Mädchen, Cimoscos Tochter, verliebt hat. So lässt er Olimpia allein auf einer menschenleeren Insel zurück:

BIRENO: Vedi che Olimpia dorme là sicura, / lontana da rumor, ne la foresta: / e che nessun pensiero, nessuna cura / poi che mi crede seco, la molesta: / vedi che Olimpia infine ha sì gran sonno, / che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno. (Sanguineti S. 132).

Gelegentlich übernimmt Sanguineti von Ariost wörtlich wiedergegebene Rede der Figuren nahezu unverändert. Ein typischer Fall ist der Dialog zwischen Cloridano und Medoro, zwei heidnischen Rekruten, fast noch Knaben, die ihren gestorbenen Hauptmann beweinen und beschließen, seine Leiche zu

15 Für die hier angegebenen Beispiele vgl auch Longhi (wie Anm. 2), S. 65-69.

bergen. Ihre nächtliche Expedition ist eine sehr mutige Unternehmung, zuerst durch das feindliche Lager zwischen den christlichen Soldaten hindurch und dann zwischen den verstreuten Leichen auf dem Schlachtfeld. Beide können ihren toten Hauptmann nicht sofort finden, weil es zu dunkel ist. So betet Medoro zur Göttin Luna, damit sie Licht auf das Feld werfe. Luna hat Mitleid mit den beiden und lässt die Wolken zurückweichen, im Mondlicht breitet sich ganz Paris vor ihnen aus.

<p>Ariostos <i>Orlando Furioso</i> XVIII, 168-170</p>	<p>Sanguinetis Bearbeitung (S.241)</p>
<p>Vòlto al compagno, disse: – O Cloridano, io non ti posso dir quanto m’incresca del mio signor, che sia rimasto al piano, per lupi e corbi, ohimè! Troppo degna esca. Pensando come sempre mi fu umano, mi par che quando ancor quest’anima esca</p> <p>in onor di sua fama, io non compensi né sciolga verso lui gli obblighi immensi.</p> <p>Io voglio andar, perché non stia insepulto in mezzo alla campagna, a ritrovarlo: e forse Dio vorrà ch’io vada occulto là dove tace il campo del re Carlo. Tu rimarrai; che quando in ciel sia sculto ch’io vi debba morir, potrai narrarlo; che se per Fortuna vieta si bell’opra, per fama almeno il mio buon cor si scuopra .</p> <p>Stupisce Cloridan, che tanto core, tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo: e cerca assai, perché gli porta amore, di fargli quel pensiero irritato e nullo;</p> <p>ma non gli val, perch’un sì gran dolore non riceve conforto né trastullo. Medoro era disposto di morire, o ne la tomba il suo signor coprire. [...]</p>	<p>CLORIDANO, MEDORO <i>Il campo di battaglia, presso Parigi. È notte.</i></p> <p>MEDORO Io penso a Dardinello, o Cloridano, e non ti posso dir quanto m’incresca del mio signor, che sia rimasto al piano, per lupi e corbi, ohimè! Troppo degna esca. Pensando come sempre mi fu umano, mi par che quando ancor questa anima esca</p> <p>in onor di sua fama, io non compensi né sciolga verso lui gli obblighi immensi</p> <p>Io voglio andar, perché non stia insepulto in mezzo alla campagna, a ritrovarlo: e forse Dio vorrà che io vada occulto là dove tace il campo del re Carlo. Tu rimarrai: che quando in ciel sia sculto ch’io vi debba morir, potrai narrarlo: che se fortuna vieta si bell’opra, per fama almeno il mio buon cuor si scuopra.</p> <p>CLORIDANO: – Io stupisco, Medor, che tanto core tanto amor, tanta fede abbia un fanciullo: e cercherò perché ti porto amore di fare il tuo pensiero irritato e nullo.</p> <p>MEDORO: Quel che dici non val: sì gran dolore non riceve conforto né trastullo. Cloridan, son disposto a morire, o ne la tomba il mio signor coprire. [...]</p>

In der Tat ist dieser Dialog von Sanguineti als dramatische Szene geschrieben.¹⁶

Einige Sequenzen Ariosts werden in Sanguinetis „Travestimento“ in einen Dialog umgewandelt, der einem Liebesduett ähnlich ist, wie in einem Opernlibretto (Sanguineti war auch Librettist). Ein Beispiel dafür ist der Dialog zwischen Ruggiero und Bradamante vor dem Schloss Atlantes.

RUGGIERO, BRADAMANTE (*a una voce*)

Alfin il corno tace, et io m'arresto:
alfin del crudo suon son qui distante.

BRADAMANTE (*a parte*)

Ruggiero alfine, ch'io rivedo, è questo:
quel che fin qui mi ha già nascosto Atlante.

RUGGIERO (*a parte*)

Bradamante mi sogno, o pur son desto?
questa sin qui me l'ha nascosta Atlante!

RUGGIERO, BRADAMANTE (*a una voce*)

Ha fatto Atlante che infino noi a quest'ora non ci siam riconosciuti ancora!

RUGGIERO

Ahi, quanti di offuscati ci ha quella
illusione l'animo e le ciglia!
Ma ora io abbraccio te, mia donna bella:
tu, più che rosa, diventi vermiglia.

RUGGIERO e BRADAMANTE (*a una voce, baciandosi*)

Ora su la tua bocca i primi fiori
io colgo alfin dei miei beati amori.¹⁷

(Sanguineti, S. 220)

16 Die dt. Übersetzung lautet: „[168] Er spricht zu seinem Freund: ‚Ich kann nicht sagen, / O Cloridan, wie wehe mir es thut, / Daß unser Herr dort auf dem Feld, erschlagen, / Für Rab' und Wolf zu teure Speise ruht. / Gedenk' ich an sein freundliches Betragen, / So scheint mir wohl, dass ich mit allem Blut, / Und wenn ich's gänzlich seinem Ruhme weihe, / Mich immer nicht von meiner Schuld befreie. [169] Daß er im Feld nicht dalieg' unbegraben, / Will ich hinab, um ihn zu suchen, geh'n; / Vielleicht verstattet Gott mir armen Knaben, / Daß mich des Feindes Blicke nicht erspäh'n. / Du bleibe hier; sollt' er beschlossen haben, / Ich falle dort, so melde, was gescheh'n. / Denn wehrt das Glück, so Schönes zu erfüllen, / Mag doch der Ruf mein gutes Herz enthüllen.‘ [170] Ob solchem Mut in eines Knaben Herzen, / Ob solcher Lieb und Treu staunt Cloridan / Und sucht ihm den Gedanken wegzuscherzen; / Denn herzlich war er stets ihm zugetan. / Allein vergeblich; denn so großen Schmerzen / Vermögen Trost und Lindrung nicht zu nahn. / Durchaus entschlossen ist Medor zu sterben, / Kann er ein Grab nicht seinem Herrn erwerben.“ Dt. Übersetzung von Johann Diederich Gries, wie Anm. 12. Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 67.

17 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 68.

2. Ein neuer „Orlando“ im Fernsehen?¹⁸

Anfang der 70er Jahre interessierte sich das italienische Fernsehen RAI für eine Adaption des *Rasenden Roland*. Die Gründe dafür waren im Wesentlichen zwei: der erste war der große Erfolg des Theaterspektakels *Orlando* in Italien und der zweite das zunehmende Interesse der italienischen Fernsehzuschauer an Fernsehadaptationen der bekanntesten Werke der Weltliteratur.

In der Tat hatte das italienische Fernsehen in den 60er und 70er Jahren regelmäßig Literaturverfilmungen produziert; heute wäre das nicht mehr möglich, vor allem weil das Interesse der Zuschauer nicht mehr gegeben ist. In dieser Zeit war es üblich Fernsehadaptationen der Romane Dostojewskis wie *Schuld und Sühne* oder *Die Brüder Karamazov* auszustrahlen, aber auch Fernsehversionen der *Aeneis*, *Odyssee* und nicht zuletzt der *Verlobten* von Manzoni. Nach Ansicht der Leitung der RAI war Ariosts *Der rasende Roland* ein wichtiges Projekt, um die Aufmerksamkeit der damaligen Fernzuschauer anzuziehen, aber vor allem um die Einschaltquoten der RAI zu steigern.

Ein bedeutender Anlass für dieses RAI-Projekt war der 500. Geburtstag Ariosts im Jahr 1974. Nach dem letzten Misserfolg des Theaterspektakels *Orlando* in New York begann das italienische Fernsehen RAI sofort die Verhandlungen mit dem Regisseur Luca Ronconi über eine Filmversion. Obwohl auf beiden Seiten großes Interesse bestand, tauchten bald die ersten Schwierigkeiten auf. Zuerst musste man darüber nachdenken, wie die Filmversion aussehen sollte, weil der avantgardistische Anstrich der Theaterversion von Sanguineti-Ronconi im Fernsehen noch mehr scharfe Kritiken hätte verursachen müssen. Hier muss man hinzufügen, dass das staatliche Fernsehen RAI sehr politisiert war und in dieser Zeit unter einem demagogischen nationalpopulistischen Regime arbeitete¹⁹.

Aus diesem Grund wurde das Projekt zuerst als experimenteller Programmbeitrag angesehen, und die ersten Vorschläge der RAI zielten auf vier

18 Vgl. Longhi, ebd. S. 133-151, und auch in *Luca Ronconi e il suo teatro – settimana del teatro 8-15 aprile 1991*. Hg. von Isabella Innamorati, 2. revidierte Auflage, Rom 1996; dort auch der Essay von Itala Orlando und Piermarco Aroldi, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: Trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione*, S. 17-24, sowie Marina Doria, *Vocazione didascalica e elogio della creatività: L'Orlando Furioso televisivo di Sanguineti-Ronconi* S.101-108.

19 Vgl. Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano 2004, S.309-311.

Folgen von jeweils einer Stunde Dauer, mit insgesamt zwölf Wochen Dreharbeiten. Man hatte sich für ein Filmformat in 16 mm statt 35 mm entschieden.

Nach diesem formalen Abkommen begannen die Dreharbeiten zum *Orlando*, aber fast sofort entstanden neue Probleme. Wegen der schwerfälligen Entscheidungsprozesse beim öffentlichen Auftraggeber und anderer Verpflichtungen einiger Schauspieler musste die ganze Organisation der Dreharbeiten überprüft werden. Die Verspätungen bei den Dreharbeiten ergaben sich auch aus anderen Verpflichtungen des Regisseurs Ronconi. Das italienische Fernsehen RAI schien aber bereit zu sein, Verlängerungen zu gewähren. Am Ende war das Projekt *Orlando Furioso* in wesentlichen Punkten wieder geändert worden:

- a. Es gab nicht vier, sondern fünf Folgen von jeweils fast einer Stunde.
- b. Die Ausstrahlung sollte 1975 auf RAI 1 stattfinden, und zwar an folgenden Tagen: 16. und 23. Februar und 02., 09. und 16. März.
- c. Im Gegensatz zur ersten Vereinbarung wurden die Sendungen in schwarz-weiß ausgestrahlt. Man musste bis in die 80er Jahre warten, ehe die Filmversion in der originalen farbigen Fassung übertragen wurde.
- d. Das Fernsehen hatte andere technische Charakteristika als das Theater und, vor allem ließ es zwei Prinzipien nicht zu, die für die Theaterfassung des *Orlando* sehr wichtig waren:
 1. die aktive Anteilnahme des Publikums am Spektakel;
 2. die Simultaneität der Erzählung.

In dem Augenblick, da sich der Zuschauer nicht mehr inmitten des Spektakels befindet, wie es bei den Theateraufführungen auf großen Plätzen der Fall war, ist es ihm durch das neue Medium, das Fernsehen, nicht mehr möglich, zwischen verschiedenen Angeboten zu wählen und so die Aufführung aktiv zu gestalten. In dieser Hinsicht verliert der *Orlando Furioso* seine Funktion als Spektakel der Interaktion mit dem Publikum und wird ein lediglich visuelles Schauspiel. Das Fernsehen negiert nach Luca Ronconi²⁰ die Möglichkeit einer Transposition der Mechanismen der Simultaneität durch Kabel. Ronconi und der Drehbuchautor Sanguineti hatten zuerst die Idee gehabt, zwei verschiedene Fassungen des *Orlando* für das italienische Fernsehen zu drehen: Eine Version sollte auf RAI 1 übertragen werden und die zweite auf RAI 2. Auf diese Weise hätten die Zuschauer zu Hause die

20 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S.136f.

Möglichkeit gehabt, sich für das von ihnen bevorzugte Programm zu entscheiden, wobei sie auch in der Mitte der Sendung auf den anderen Kanal hätten umschalten können.

Dieser für die damalige Zeit zu avantgardistische Vorschlag wurde selbstverständlich vom RAI-Fernsehrat strikt abgelehnt. Die Konsequenz war, dass der theatralische *Orlando* in eine lineare Erzählung verwandelt wurde und Sanguineti sich aus dem Projekt zurückzog.

In einem Interview mit Claudio Longhi erklärte der Dichter:

Quando nacque il progetto del film per la televisione io [...] mi trovavo in Germania a Berlino: dissi a Ronconi che lo lasciavo libero di intervenire sul piano drammaturgico; non potevo occuparmi di quel progetto. Avrei accettato volentieri di curare la nuova versione del testo se si fosse mantenuta l'idea iniziale di Ronconi, quella cioè di utilizzare due canali televisivi simultaneamente. La cosa fu giudicata tecnicamente impossibile dai funzionari RAI. Quell'anticipo dello „zapping“ e di „Blog“ sarebbe stato un modo per mantenere la simultaneità e per attribuire anche allo spettatore televisivo la possibilità di costruirsi il „suo“ spettacolo²¹.

Dem Regisseur Ronconi blieb dann allein die Aufgabe, das „Travestimento“ des *Orlando* für das italienische Fernsehen zu realisieren. Da Ronconi für das neue Fernsehprojekt das alte Textbuch beibehalten wollte, wurde Sanguineti gefragt, ob sein Name als Drehbuchautor für die fünfteilige Sendung im Fernsehen offiziell erscheinen dürfte. Er nahm den Vorschlag an. So konnte Ronconi sich von der Theaterversion lösen und versuchte, einen neuen *Orlando* zu erfinden, indem er sich von den eigentümlichen Charakteristika des Mediums Fernsehen leiten ließ.

Man muss auch hinzufügen, dass das Fernsehen zwei antithetische Möglichkeiten der Darstellung einer Erzählung bietet: Erstens kann dieses Medium die treue Wiedergabe eines Augenblicks der Wirklichkeit übermitteln, eine Art von technologisch neu bearbeitetem „Neorealismus“, eine Eigentümlichkeit des Fernsehens, die leider in den heutigen „reality shows“ trivialisiert und verfälscht wird. Zweitens wird sich eine Erzählung, die sich einer künstlichen Hypertechnologie bedient, von ihren klassischen Traditionen befreien müssen.

Ronconi sagte während der Dreharbeiten des *Orlando*:

21 *Conversazioni con Edoardo Sanguineti* (Genova 22. April 1993), in: Longhi (wie Anm. 10), S. 289.

Ecco la scelta era tra qualcosa che era rivolto all'effetto speciale digitale, per fare il fantastico, che ovviamente sarebbe diventato volgarissimo, oppure cercare di riprendere in modo realistico qualcosa che fosse fantastico all'origine e che fosse visionario all'origine²².

Ronconi verzichtet für seine Fernsehbearbeitung auf „fantasy“ und entscheidet sich resolut für einen Fernsehrealismus. Es gibt keine Außenaufnahmen, und der Hauptdrehort ist der Palazzo Farnese oder die Villa Farnese in Caprarola bei Viterbo (Latium). Der Palast wurde um 1550 von Antonio San Gallo Junior und Vignola gebaut und ist ein Meisterwerk der Renaissance.

Dank der architektonischen Struktur der Villa Farnese mit ihren breiten Sälen und Treppen konnte der Regisseur Ronconi die Aufnahmen von Ruggieros Wanderungen realisieren, während die Szenen von Orlando auf dem Meer, der Kampf gegen den Schwertwal und die ganze Episode von Alcinas Insel in den unterirdischen Gewölben der Villa gedreht wurden. Andere wichtige Drehorte waren unter anderem:

- a. die Caracalla Thermen;
- b. das Mithräum der Caracalla Thermen (hier wurde die Szene gedreht, in der Orlando den Verstand verliert);
- c. die alte römische Basilika von Santa Maria in Cosmedin in der Nähe des Tiberufers an der Piazza Bocca della Verità. Die Kapelle wurde in der Fernsehadaptation Fiordaligis Zimmer;
- d. die Szenen am Hof wurden im Theater Farnese in Parma gedreht, dem sogenannten Teatro ligneo (aus Holz) der Familie Farnese. Man muss hinzufügen, dass dieses Theater der Barockzeit angehört und nicht der Renaissance wie das Werk Ariosts. Das Theater Farnese in Parma war überdies auch ein wichtiger Drehort für die Episoden um Olimpia und die unglücklichen Abenteuer Bradamantes.

Durch das Fernsehen ist Ronconi gezwungen, eine neue Form der Aufmerksamkeit im Zuschauer zu wecken, und mit Rücksicht auf dieses Medium betonte er am stärksten die visuellen Aspekte der Aufführung. Während in der Theaterfassung des *Orlando* die physische Einbeziehung des Publikums und die Mechanismen der Simultaneität die Bestimmung eines genauen Bildes während der Aufführung nicht ermöglichen²³, positioniert sich der Zuschauer

²² Longhi (wie Anm. 2), S. 137.

²³ „Nell'*Orlando Furioso* tutto accadeva per un gioco del caso, per una fortuita posizione di uno spettatore rispetto ad un attore, con grandi momenti di concentrazione e silenzio e grandi

in der Fernsehfassung wie ein Beobachter vor dem Fernsehbildschirm, so wie vor einem Gemälde. Aus diesem Grund muss der Regisseur Ronconi mit dem Blick auf die visuelle Kunst vorsichtig umgehen, um die Dreharbeit bestmöglich zu organisieren.

In der Fernsehadaptation wird Ronconi vor allem die folgenden Elemente in Betracht ziehen:

- a. eine sorgfältige Auswahl der Drehorte;
- b. die Details der verschiedenen Sequenzen sind genau und akkurat aufgenommen;
- c. eine sorgfältige und detailgetreue Auswahl der Kostüme. Sie sollten exakt so entworfen werden wie in der Renaissance-Zeit.
- d. Die von Uberto Bertacca entworfenen Rüstungen aus Metall für die Pferde wurden mit den Pferdeskulpturen nach Paolo Uccellos und Del Verrocchios Zeichnungen hergestellt. Genauso wurden für den Skelettbau des Schwertwals oder des Hippogryphen Leonardos Skizzen zugrunde gelegt.
- e. Die einzelnen Episoden in der Fernsehadaptation werden durch eine Stimme aus dem Off zusammengehalten. Der nicht sichtbare Erzähler hat eine wichtige Aufgabe, und zwar muss er die im Film nicht gezeigten Episoden kurz zusammenfassen und somit die zeitlichen Übergänge der Erzählung synthetisieren. Das kann man auch als externe Intervention der Diegesis im Film definieren.
- f. Das Rezitieren in der Filmadaptation ist nicht emphatisch, sondern eher statisch. Die Schauspieler bewegen sich mit steifen Schritten voran oder zurück, genauso wie ihre Blicke vor der Kamera unbeweglich bleiben. Das ist ein deutlicher Verweis auf das Teatro dei pupi, wo der Text durch einen externen Erzähler deklamiert wird und die Bewegungen der Schauspieler denen von Marionetten ähnlich sind. Das alles wird mit innovativen und wohlüberlegten Kamerabewegungen realisiert: In der Fernsehadaptation werden vom Regisseur Ronconi laterale und sehr lange Kamerafahrten häufig genutzt. Die Kamerafahrt kann man mit der Bewegung des ganzen Körpers vergleichen, und wenn die Kamera sich langsam vorwärts bewegt, kann man einen theatralischen Effekt reproduzieren.

momenti di caos e smarrimento.“ Longhi, *Conversazione con Sanguineti* (wie Anm. 10), S. 289-290.

Sanguineti, der an der Fernsehadaptation von Ariosts Werk nicht beteiligt war, hat sich sehr kritisch geäußert:

Una cosa su cui non insisterò mai abbastanza è che tra le due versioni del Furioso esiste un abisso da tutti i punti di vista: non si trattò di aggiungere nuovi episodi. In primo luogo venne meno la simultaneità e il racconto acquistò uno svolgimento diretto e organizzato, in secondo luogo mutò profondamente il gusto dello spettacolo. Il fascino della rappresentazione teatrale stava nel suo felice disordine, nel continuo „perdersi“ del pubblico (...) Nella versione televisiva l'Orlando invece si ripulì, tutto si fece più levigato, manieristico, dilatato, distribuito su tempi lenti²⁴.

2.1. Die Syntax des Erzählens in der Fernsehadaptation des *Orlando Furioso*

Der Großteil der Szenen aus der Theaterfassung wird von Ronconi für die Fernsehadaptation ohne Änderungen genutzt, wie z.B.:

- das Treffen Bradamantes mit Pinabel;
- die Ankunft Bradamantes beim Schloss Atlantes;
- die Abenteuer Olimpias;
- der Verlust von Orlandos Verstand.

Solche Episoden bleiben für die Fernsehfassung vor allem in ihren Texten unverändert, so wie in der ersten Theateraufführung in Spoleto. Obwohl das Fernsehen es dem Regisseur nicht erlaubt, Geschichten parallel zu erzählen wie im Theater, ist er trotz allem bemüht, auch für den Film die theatrale Struktur und die ursprüngliche Montage zu bewahren. Damit hebt er den Fragmentcharakter des Erzählens hervor: Die Fernsehfassung des *Orlando* besteht aus einzelnen Episoden, die voneinander absolut unabhängig sind.

In der Übergangsphase von einer Theateraufführung zu einer Fernsehadaptation wird die simultane Syntax in syntagmatische Komponenten dekonstruiert, die sich auf ihre primitive und lineare Montage beziehen und die gleichzeitig dem von Sanguineti entworfenen Textbuch für die Theateraufführung zu Grunde liegen.

(Einfacher gesagt: Sanguineti hat als erstes eine Textfassung mit unabhängigen Einzelgeschichten für die Theaterfassung geschrieben, die er aus Ariosts Gedicht herausgeschnitten hat. Ronconi dagegen nimmt die schon fertigen Einzelgeschichten, sortiert sie, wirft die fürs Fernsehen unpassenden weg und reiht sie schließlich aneinander, um ein neues Drehbuch für die Fernsehfassung zu erstellen.)

24 Ebenda, S.289.

In der Fernsehfassung des *Orlando* entfaltet sich die Erzählung Ariosts in fünf Fortsetzungen, die eine Gesamtdauer von 293 Minuten haben, das bedeutet: jede Fortsetzung dauert etwa 59 Minuten (fast eine Stunde), insgesamt länger als die erste Theaterfassung von Ende der 60er Jahre.

Die Struktur des Drehbuches der Fernsehfassung ist wie folgt gestaltet²⁵:

In der ersten Fortsetzung werden die Gesänge II, III, IV, VI, VII, XV des *Orlando Furioso* präsentiert.

Unter den wichtigsten Ereignissen sind zu erwähnen: das Treffen zwischen Bradamante und Pinabel mit dem darauffolgenden Verrat Pinabels; Bradamante und die Fee Melissa begegnen sich in Merlins Höhle. Bradamante und Ruggiero sind vor dem Schloss Atlantes und kämpfen gegen ihn. Bradamante verliert ihren Ruggiero, weil dieser den Hippogryphen besteigt und in Richtung Spanien fliegt. Die Geschichte der Alcina, einer lüsternen Zauberin, die auf einer Insel lebt. Sie hat viele Liebhaber, wenn sie eines Mannes überdrüssig wird, verwandelt sie ihn in einen Baum. Hier wird Ruggiero zu Alcinas Opfer, ehe ihn die Fee Melissa befreit, genauso erging es Astolfo, Orlandos Verwandtem.

Der zweiten Fortsetzung liegen die Gesänge I, VIII, IX, X, XI zugrunde.

Angelika flieht in den Wald, sie wird von Ferrau (Ferraguto), Sacripante und Rinaldo verfolgt. Angelicas plötzliche Rettung durch Bradamante vor Sacripante, der sie vergewaltigen wollte. Orlando macht sich Sorgen um Angelica und statt gegen die Heiden zu kämpfen, begibt er sich auf die Suche nach ihr. Er begegnet Olimpia, der Tochter des Grafen von Holland. Olimpias Abenteuer. Angelica wird gefangengenommen und liegt auf der Insel Ebuda gefesselt. Ruggiero landet mit dem Hippogryphen auf der Insel, wo Angelica zum Opfer für den Schwertwal bereit ist. Da er das Ungeheuer nicht töten kann, entführt er sie und der Hippogryph trägt beide zu einem verlassenem Strand. Ruggiero ist entschlossen, diese günstige Gelegenheit zu nutzen, um Angelica zu vergewaltigen. Ihr gelingt es mittels eines Zauberrings, sich Ruggieros Angriffen zu entziehen.

In der dritten Fortsetzung sind die Gesänge X, XI, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX verarbeitet.

25 Vgl. Longhi (wie Anm. 2), S. 145-147.

Olimpia hat Bireno geheiratet, aber die Ehe endet unglücklich. Sie wird von ihrem Bräutigam auf einer wüsten Insel sitzen gelassen. Orlando ist immer noch auf der Suche nach Angelica und kommt auf der Insel Ebuda an. Dort tötet er das Ungeheuer und befreit Olimpia. Oberto, der König von Irland und alter Waffengefährte Orlandos, ist von Olimpia sehr beeindruckt. Er heiratet sie, und beide ziehen nach Irland. Beschreibung der Belagerung von Paris. An der Spitze der Heiden kämpft Rodomonte. Er ist in Doralice, die Tochter des Königs von Granada verliebt, aber Mandricardo, ein anderer Heidenritter, entführt sie und schafft es, sie Rodomonte vergessen zu lassen. Dieser erfährt von Doralices Verrat und kehrt dann zornig aus Paris zurück. Angelica verliebt sich in den schwerverletzten Medoro und bringt ihn zur Hütte eines Hirten, wo sie ihn pflegt und ihm ihre Liebe gesteht. Schließlich machen sich die Liebenden auf den Weg nach Spanien und heiraten. Das ist der Grund, warum Orlando rasend wird.

In der vierten Fortsetzung sind die Gesänge XII, XIII, XXII, XXIV, XXV, XXVII, mit den folgenden Ereignissen verarbeitet.

Zweites Treffen von Ruggiero und Bradamante, bei dem Bradamante Pinabel tötet. Pinabels Leiche wird von Zerbino, einem christlichen Ritter, gefunden, und er erreicht mit Gabrina, einer alten Frau, die ihn begleitet, die Burg von Pinabels Vater. Dort wird sie ihn aus purer Bosheit beschuldigen, er habe Pinabel getötet. Zerbino wird zum Tode verurteilt, aber dann trifft Orlando mit Isabella ein und befreit ihn. Zerbino und Isabella sind ineinander verliebt und werden endlich vereint. Orlando entdeckt an den Bäumen, bei Angelikas und Medoros Zufluchtsort, deren Liebeszeichen, und der Schmerz darüber, dass sie für ihn verloren ist, lässt ihn den Verstand verlieren. Zerbino und Isabella erfahren von Orlandos Wahnsinn, Zerbino versucht ihm zu helfen und kämpft mit Mandricardo um Orlandos Schwert. Mandricardo hatte es dem wahnsinnig Gewordenen abgewonnen. Leider wird Zerbino an den Folgen der im Kampf erlittenen Verletzungen sterben. Isabella will ins Kloster gehen. Bradamante und Ruggiero trennen sich kurz, weil Ruggiero sich nicht taufen lassen will, und ihre Hochzeit wird um zwei Wochen verschoben. Im heidnischen Lager entsteht ein neuer Konflikt zwischen Rodomonte und Mandricardo um die Gunst Doralices. Sie entscheidet sich letztlich für Mandricardo, und Rodomonte zieht daraufhin frustriert davon. Neuer Kampf zwischen Christen und Heiden. Karl der Große gerät in Bedrängnis und ver-

langt die Rückkehr aller Paladine, obwohl die besten Kämpfer Orlando und Rinaldo noch fehlen.

Fünfte und letzte Fortsetzung: Gesänge XXXII, XXXIV, XXXVI, XX-XIX, XL, XLI, XLIII, XLVI.

Hier erscheint die Figur Marfisa, Ruggieros Schwester. Bradamante ist eifersüchtig, weil Ruggiero ständig mit Marfisa zusammen ist, und hält ihn für untreu. Sie fordert ihn zum Zweikampf auf, ist aber nicht in der Lage ihn zu töten. Marfisa attackiert Bradamante. Es kommt zum Streit zwischen den beiden Frauen, der in eine Rauferei ausartet. Ruggiero versucht sie zu beruhigen, und Marfisa geht auf ihn los. Da enthüllt eine Stimme, es ist die Stimme von Atlante, dass Marfisa und Ruggiero Zwillinge sind. Von Atlante erfährt Ruggiero auch, dass sein Vater von Agramante verfolgt wurde. So trennt sich Ruggiero von den Heiden und wechselt auf die Seite der Christen. Astolfo fliegt mit dem Hippogryphen auf den Mond, um Orlandos Verstand zurück zu holen. Hier wird er von dem Evangelisten Johannes freundlich begrüßt, der ihm erklärt: Orlandos Wahnsinn sei eine sündige Liebe. Er bekommt von dem Heiligen eine Flasche mit dem Verstand, den Orlando verloren hat. Orlando wird genesen. Der Krieg in Frankreich soll durch den Kampf der besten Ritter gegeneinander entschieden werden (siehe Horatier gegen Curiatier in der alten römischen Geschichte). Agramante, Sobrino und Gradasso sollen für die Heiden kämpfen, Orlando, Brandimarte und Rinaldo für die Christen. Die Christen gewinnen, obwohl Brandimarte im Kampf gegen Gradasso fällt. In seinem Zorn tötet Orlando zwei Heiden: Gradasso und Agramante. Ruggiero wird getauft und kann Bradamante endlich heiraten.

Nach monatelangen Dreharbeiten wird Ende Februar und Anfang März 1975 die erste Fassung der Fernsehadaptation des *Orlando* auf RAI 1 um 20.30 Uhr am Sonntagabend in schwarz-weiß ausgestrahlt (in unserer heutigen Zeit wäre das eine gewagte Uhrzeit für ein solches Programm). Die durchschnittliche Einschaltquote schwankte zwischen 12 und 20 Millionen Fernsehzuschauern. Wie schon bei der Theateraufführung in Spoleto teilt sich die Kritik, für einige war es eine geniale Fernsehinterpretation des *Orlando* und für andere etwas Unverständliches und Unlogisches. Auf jeden Fall war es für die Puristen die skandalöse Version eines Klassikers der italienischen Litera-

tur, der durch ein von den Intellektuellen nicht besonders geliebtes Medium interpretiert worden war²⁶.

Mein Fazit:

Ronconi arbeitet meiner Meinung nach mit diesem Medium auf eine absolute neue Art und Weise und versucht damit, die Gesetze für das damalige Theater neu zu erfinden. In einem Interview wird Ronconi selbst darüber sagen:

Per me l'interesse di fare teatro in televisione deriva dal fatto che per il teatro l'uso del mezzo televisivo è anomalo, non è naturale. Il vantaggio di usare un mezzo anomalo è quello di costringerti a reinventarne le leggi²⁷.

Die Realisierung eines ungewöhnlichen theatralischen Spektakels durch das Fernsehen ist auch ein gelungener Versuch für eine neue Postavantgarde, in der Tat stellt sich die neue elektronische Szene nunmehr als mögliche und konkrete Zukunft unseres Theaters dar.

Bibliographie

- LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*. Hg. von Lanfranco Caretti, 2 Bde, Turin 1966
- LUDOVICO ARIOSTO, *Der rasende Roland*, übersetzt von J.D. Gries, 2 Bde, Leipzig – Wien 1827 (Mayers Volksbücher)
- ANDREA BALZOLA, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, in: Il castello di Elsinore VI, n.18, Turin 1993 [Fachzeitschrift für Theaterwissenschaft der Universität Turin]
- ANDREA BALZOLA und FRANCO PRONO, *La nuova scena elettronica: il video e la ricerca teatrale in Italia*, Turin 1994
- AUGUSTÍN BARRENO BALBUENA, *Algunas notas sobre el montaje del Orlando Furioso de Ronconi*, in: Cuadernos de filología Italiana nr. 6, Universidad Complutense de Madrid 1999, S. 223-238
- MARINA DORIA, *Vocazione didascalica e elogio della creatività: L'Orlando Furioso televisivo di Sanguineti/Ronconi*, in: Luca Ronconi e il suo teatro – settimana del teatro 8-15 aprile 1991. Hg. von Isabella Innamorati, Rom 1996. S. 101-109
- ALDO GRASSO, *Storia della televisione italiana* mit einem Vorwort von Beniamino Placido, Mailand 1992
- CLAUDIO LONGHI, *Orlando Furioso di Ariosto – Sanguineti per Luca Ronconi*, Florenz 2006

26 Der Schriftsteller Mario Soldati wird sich über die Fernsehversion des *Rasenden Roland* sehr kritisch äußern: „(...) si è sacrificata l'umana commedia al falso nume imperante col nome di spettacolo“ in: Aldo Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano 1992, S. 311.

27 Andrea Balzola, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, in: Il castello di Elsinore VI, n.18 (1993), S.90.

CESARE MILANESE, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Mailand 1973

GIOVANNI MOSCA, *Ariosto batte Brecht*, in: Corriere d'informazione, Mailand 7.7.1969

ITALA ORLANDO und PIERMARCO AROLDI, *L'Orlando Furioso di Luca Ronconi: Trasformazioni linguistiche e comunicative nel passaggio dal teatro alla televisione*, in: Luca Ronconi e il suo teatro – settimana del teatro 8-15 aprile 1991. Hg. von Isabella Innamorati, Rom 1996, S. 17-24

LUCA RONCONI, *Inventare l'opera. L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, Mailand 1986

EDOARDO SANGUINETI, *Fuori l'autore*, in: L'Espresso, Mailand 30.11.1980

EDOARDO SANGUINETI, *Ghirigori (1979-1980)*, Genua 1988

EDOARDO SANGUINETI, *Orlando Furioso – Un travestimento ariostesco*. Hg. von Claudio Longhi, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia – Romagna 1996

EDOARDO SANGUINETI und LUCA RONCONI: *Orlando Furioso*, Rom 1970

EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*. Hg. von Niva Lorenzini, Rom 2005

RICHARD SCHECHNER und WILLA APPEL (Hg.): *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, New York 1990